

## Sade et Espace Libre

Hervé Guay

Numéro 41, printemps 2007

Sade au théâtre : la scène et l'obsène

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041673ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041673ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Guay, H. (2007). Sade et Espace Libre. *L'Annuaire théâtral*, (41), 103–118.  
<https://doi.org/10.7202/041673ar>

### Résumé de l'article

La création, en 1996, de *Matines. Sade au petit déjeuner* par le Nouveau Théâtre Expérimental répondait à plusieurs impératifs chers à la compagnie, qui aime explorer l'insolite et le provoquer. Ainsi, non seulement la production était-elle l'occasion de remettre en question le rapport acteurs/spectateurs en raison des lieux et heures de représentation, mais elle se voulait surtout l'affirmation d'un nouveau regard porté sur la vie et l'oeuvre de Sade par l'art théâtral. Prise de position en partie contre le théâtre qui évacue de Sade toute dimension politique, *Matines* s'inscrivait aussi dans la lignée des oeuvres du NTE remettant en question toute propagande révolutionnaire.

Hervé Guay  
Université du Québec à Montréal

# Sade et Espace Libre

Faut-il s'étonner qu'une équipe théâtrale ayant élu domicile dans un lieu dénommé Espace Libre se frotte un jour au marquis de Sade? Certes non. Mais il n'était pas écrit dans le ciel qu'en tentant de prendre la mesure de cette figure de la liberté, la rencontre activerait au sein du Nouveau Théâtre Expérimental (NTE) une réflexion si féconde. Féconde au point d'apparaître particulièrement révélatrice de l'approche dramatique que privilégie cette troupe.

De fait, *Matines : Sade au petit déjeuner*, créé à l'Espace Libre en juin 1996, s'avère un spectacle marquant à plus d'un titre<sup>1</sup>. Il l'est par les procédés de théâtralisation qui s'y déploient, mais également par la volonté peu ordinaire dont témoignent ses artisans d'entrer en dialogue avec les idées véhiculées par celui qu'Apollinaire a jadis salué comme « l'esprit le plus libre qui ait jamais existé » (Brix, 2003 : 130). L'occasion était donc belle de tenter de mieux cerner la représentation de Sade et la philosophie qui transpire du spectacle, de même que les recoupements avec d'autres productions du NTE que permet cette adaptation fragmentaire de *La philosophie dans le boudoir*.

## Jeux de miroirs ou l'amour de la pédagogie

Il n'est pas anodin, du reste, que pour jeter un éclairage sur Sade et son œuvre, *La philosophie dans le boudoir* ait retenu l'attention des auteurs du spectacle, Jean-Pierre Ronfard et Robert Gravel. Leur a plu, apparemment, le caractère ouvertement didactique de l'ouvrage dont le titre secondaire, rappelons-le, est *Les instituteurs immoraux*. L'école du libertinage à laquelle Eugénie se soumet de son plein gré offre, en effet, une situation inédite d'apprentissage. Le tandem Ronfard-Gravel s'est amusé à la reproduire à deux

autres niveaux de la représentation<sup>2</sup>. Au premier plan, l'équipe théâtrale est animée d'une quête de savoir évidente et on observe sa curiosité en éveil alors qu'elle est en train de « revisiter » un auteur célèbre et pourtant méconnu. Au second plan, l'ensemble propose une introduction à la pensée de Sade qui convainc les spectateurs de réexaminer sa contribution à la littérature et à la morale politique, ce qui, naturellement, fait écho aux « dialogues destinés à l'éducation des jeunes Demoiselles » auxquels les comédiens prêtent leur voix.

En outre, le caractère pédagogique de l'exercice est établi d'emblée. *Matines : Sade au petit déjeuner* s'ouvre d'ailleurs sur les premières lignes de *La philosophie dans le boudoir*. Cette dédicace « Aux libertins » appelle le lecteur à mettre en pratique les principes que l'ouvrage s'appête à enseigner. Sade y préconise notamment que le lecteur n'écoute que la voix de ses passions et sacrifie tout à la volupté. Au fil de la représentation, le spectateur apprend cependant que le cœur de la leçon réside ailleurs, soit dans les questions que pose la philosophie de Sade (ainsi que le suggèrent les échanges à bâtons rompus auxquels il assiste). Réflexion aidant, le public est loin d'être incité à prendre au pied de la lettre les préceptes illustrés dans l'ouvrage au programme.

Sur le plan scénique, la situation est équivoque. Dolmancé, M<sup>me</sup> de Saint-Ange, le Chevalier et Eugénie ne s'ébattent pas sous nos yeux. Des comédiens les interprètent : ces derniers sont en séance d'enregistrement. Mais nous ne nous en rendons pas compte tout de suite, puisque les premiers dialogues de Sade nous parviennent en voix *off*. Nous découvrons le pot aux roses à la faveur de la pause que prennent les acteurs, pendant laquelle ils poursuivent, dans une salle attenante au studio d'enregistrement, une conversation très libre. Certains acteurs paraissent toutefois moins à l'aise que d'autres avec l'univers du marquis. Les didascalies précisent que, durant cette pause, les comédiens « allaient prendre leur petit déjeuner : café, croissants, fruits, yaourts » (Ronfard, 2002 : 130). Ce goûter redoublait alors la situation des spectateurs, eux aussi en train de déjeuner, puisque le NTE, en les conviant à une représentation à l'heure matinale de 7 h 30 leur offrait du café et des croissants. D'où le titre convivial de *Matines : Sade au petit déjeuner* dont était coiffé le spectacle qui, exceptionnellement, était joué dans la salle de répétition du NTE avec cuisine attenante, ce qui donnait l'impression d'entrer dans l'intimité de la troupe.

La première pause-café met la table pour ce qui va suivre. Une comédienne se met alors à imaginer la réaction du public à la diffusion des épisodes. Puis d'autres enchaînent avec la levée progressive de l'interdit social pesant sur la sexualité dont ils ont été témoins et se demandent par quel sens et quel ouvrage l'érotisme a prioritairement été éveillé chez eux. La discussion bifurque ensuite sur la question de la représentation de la sexualité au

théâtre (« Les scènes de cul au théâtre, ça ne fait jamais vrai<sup>3</sup>. », p. 137), avant que les beaux parleurs ne cherchent à mieux saisir certains aspects de la philosophie de Sade.

En alternance, on entend des acteurs interpréter des extraits de *La philosophie dans le boudoir* en vue d'une diffusion sur les ondes d'une radio communautaire (CIBL), tandis qu'on montre ces mêmes acteurs en train d'échanger autour des dialogues qu'ils enregistrent. À ce va-et-vient entre œuvre et commentaires, répondent bientôt d'autres fragments, dont la présence de Sade en chair et en os débattant, en son temps, avec d'autres citoyens. Dès lors, le centre d'intérêt des spectateurs se déplace constamment de la pièce radiophonique étayée d'extraits particulièrement percutants (d'une pensée qui ne l'est pas moins) aux interrogations des acteurs sur des aspects triviaux ou fondamentaux des écrits de Sade. L'interruption par le régisseur de la discussion, justifiée par l'émission en train de se faire, permet par la suite l'insertion à volonté de scènes supplémentaires. Cette construction renvoie à nouveau aux dialogues originaux dans lesquels fiction et harangue politique cohabitent sans friction. De plus, ces allers-retours favorisent un rythme enlevé, enrichissant sans cesse la discussion engagée par des comédiens curieux qui, faut-il le rappeler, continuent de se sustenter. Plaisir de l'esprit et de la chair font bon ménage, permettant à la métaphore alimentaire de s'appliquer aux nourritures intellectuelles<sup>4</sup>.

## De l'utilité du libre échange

Dans son fonctionnement, cette conversation offre aussi d'autres particularités. Cependant, deux caractéristiques ressortent. Bien que Sade et sa philosophie en constitue le centre dur, son ouverture extrême s'étend à une multitude de sujets connexes (théâtre, féminisme, mythe, pouvoir, vie privée...). De plus, il y règne une liberté de ton, discernable tant dans les niveaux de langue variés des locuteurs que dans la souplesse avec laquelle les interprètes passent de l'observation personnelle aux répercussions publiques, ainsi que du littéraire au politique. Aux remarques plus savantes, succèdent parfois des boutades satiriques du genre : « Est-ce qu'il faudrait envoyer nos hommes politiques en prison pour leur donner plus d'imagination ? » (*M* : 149) De même, les réactions primaires comme « Ça, c'était vraiment débile ! » (*M* : 150) voisinent-elles avec la déconstruction de texte – « C'est comme si "moral" voulait dire "conservateur" ; et "immoral", progressiste. » (*M* : 151) – et l'invention d'un slogan électoral : « Votez pour votre plaisir ! » (*M* : 152) Bel exemple d'une conversation qui va dans tous les sens sans se priver de stimulants d'aucune sorte. Néanmoins, celle-ci ne tombe pas pour autant dans la banalité, puisqu'elle s'appuie à la fois sur une curiosité générale et sur une connaissance de l'écrivain du XVIII<sup>e</sup> siècle et de son œuvre qui lui permettent de rebondir<sup>5</sup>. À titre d'exemple, les acteurs soulignent « [l]e goût de l'arithmétique » (*M* : 159) qui parcourt l'œuvre et le fait que le texte entre

leurs mains « finit par poser le fameux problème entre la morale et la politique » (*M* : 149). Des exemples concrets suivent : « Le sexe et le pouvoir! Antoine et Cléopâtre, Henri VIII et ses six femmes, Marilyn Monroe et les frères Kennedy! » (*M* : 150)

En fait, le choc des contrastes aidant, les commentaires les plus superficiels font encore ressortir le sérieux des écrits de Sade, même si les interprètes, justement, interprètent très librement sa pensée. Car, livre ou lettre en main, les comédiens en le citant inopinément renvoient une fois de plus, par ces procédés *ad hoc*, le public à ses écrits, gonflant ainsi la somme de ses interrogations. Ces questions renvoient – en partie grâce à la naïveté voulue de certaines d'entre elles – à celles qu'Eugénie elle-même ne manque pas de poser au cours de son apprentissage, dans le but de tirer profit, physiquement et intellectuellement, de l'expérience des maîtres qui l'initient aux plaisirs du libertinage.

Initiation, expérimentation, pratique et réflexion deviennent des mots-clés qui prennent tout leur sens au contact de Sade, revu et interprété par le NTE. La distribution est dépeinte en train de se laisser prendre au jeu de la découverte de la philosophie sadienne<sup>6</sup>, miroir de ce qu'elle attend du public. Nul quatrième mur n'entrave la réflexion, nul plateau ne crée une distance entre les acteurs et le public. L'espace – une salle de répétition sans plateau à proprement parler – les met littéralement sur le même pied. Et rien ne dit que le plaisir de la discussion doive s'achever à la fin de la représentation théâtrale. Au contraire, l'extrait qui clôt la production et, partant, le questionnement autour de Sade, de sa vie et de son œuvre, ainsi que du sens qu'il faut lui attribuer, est très bref. Six répliques suffisent à cette finale, dont voici les deux dernières. Dolmancé s'écrie : « Cette charmante fille m'a foutue comme un dieu. » À quoi Eugénie rétorque : « En vérité, j'y ai ressenti du plaisir. » (*M* : 164) Eu égard au contexte, sa répartie fonctionne véritablement à double sens. Le plaisir ressenti par la jeune femme est indéniable. Néanmoins, il lui vient plus vraisemblablement du plaisir, communicatif et *reproductible*, qu'elle vient de connaître en réfléchissant à voix haute sur une œuvre complexe que d'une relation sexuelle par trop expéditive. Mis dans le coup, le spectateur devine que le plaisir du jeu – en particulier, la simulation d'un orgasme aussi improbable, ne serait-ce que parce qu'il atteint les quatre personnages à la fois – y est aussi pour quelque chose.

## D'un Sade à l'autre

Justement, quel Sade intéresse le NTE? Dans son avant-propos à la pièce qui fait partie du tome II de ses *Écritures pour le théâtre*, Ronfard le précise<sup>7</sup>. Il fait état d'une évolution marquée, au cours du travail, dans la manière de considérer l'écrivain français. Il avoue que le projet est né « des inspirations de gamins égrillards », mais qu'il a par la suite mis en relief

les « qualités du pamphlétaire politique ». Les dialogues en portent la marque. Les comédiens ne manquent pas d'ironiser sur ce cheminement qui a mené du « sortir du lit » (*M*: 163) à « la philosophie dans le boudoir! » (*M*: 164) – preuve des surprises que ménagent bien des aventures tentées à l'Espace Libre, même si, dans son enthousiasme, D, l'interprète de l'ingénue Eugénie, est encline, sans doute un peu trop généreusement, à étendre ce plaisir de la découverte à l'ensemble de la profession : « Ce qu'il y a de fantastique dans notre métier, c'est qu'on sait jamais très bien dans quoi on s'embarque. » (*M*: 163)

Toutefois, cette décision de discuter philosophie ne tient pas qu'au hasard. Elle vient aussi d'une déception quant aux raisons pour lesquelles d'autres troupes ont monté l'œuvre de Sade. L'équipe du NTE semble conclure, à l'aide de trois productions antérieures, que toutes se sont servies des dialogues du divin marquis pour monter des spectacles d'une beauté ou d'une cruauté raffinée. Le corollaire en est qu'ils en ont évacué la dimension politique. Robert Gravel, à qui échoit le rôle du Chevalier dans la pièce radiophonique, le fait remarquer à propos des vidéocassettes dont le NTE a obtenu copie :

Mais ce qui est frappant, c'est que dans les deux cas, les metteurs en scène ont fait bien attention de pas entrer dans les propos philosophiques qui représentent pourtant plus du tiers de l'œuvre. C'est comme s'ils ne les avaient pas lus ou n'avaient pas voulu en tenir compte. (*M*: 138)

Et Chantale Bisson, l'Eugénie de la distribution, de renchérir : « À part quelques chercheurs, et souvent des femmes, qui ont travaillé sur le sujet, a-t-on jamais lu Sade? Est-ce qu'on a lu Sade pour de vrai, je veux dire dans son entier? » (*M*: 138) La conséquence en est qu'en plus de se demander comment représenter l'auteur maudit, il devient nécessaire à l'équipe de tenter de comprendre ce qu'il a voulu dire, de prendre au sérieux même ses intentions politiques. Le NTE se range ainsi du côté d'Annie Le Brun lorsqu'elle martèle : « [J]e suis de plus en plus persuadée qu'on [n']insistera jamais assez sur l'extraordinaire enjeu de la lecture de Sade » (1986 : 1).

Dans les échanges ainsi produits, il est clair que la singularité physique et la perspective du corps ne sont pas perdues. D'abord, on mange sur la scène et dans la salle, ce qui est, avouons-le, une façon conviviale de le souligner. De plus, n'est-ce pas l'apanage d'un art de la présence que de ramener constamment le corps au premier plan<sup>8</sup> et celui d'un véritable acteur que d'exprimer une singularité radicale<sup>9</sup>. J'ajouterais, quant à moi, ces deux raisons à celles évoquées par Annie Le Brun afin d'expliquer pourquoi Sade aimait tant le théâtre.

Cette pensée ancrée dans le corps n'en demeure pas moins une pensée – une pensée, qui plus est militante, que l'équipe du NTE replace naturellement dans son contexte<sup>12</sup>. La démarche paraît cependant insuffisante aux interprètes qui, à l'occasion, préfèrent établir un parallèle avec une période correspondante, la fin des années 60, vécue par les auteurs celle-là, et à laquelle Sade est associé de près, tout au moins comme figure tutélaire. Ronfard et Gravel remarquent, en ironisant sur les slogans de mai 1968, qu'aux deux époques, les idéaux révolutionnaires se sont accompagnés d'une quête d'émancipation sexuelle<sup>11</sup> nécessaire au projet utopique « des militants de tous les temps et de toutes les croyances » (*M* : 150).

Partant, c'est vers le citoyen Sade que se tourne l'équipe du NTE. On se met donc à citer et à commenter ses discours, à commencer par le « Français encore un effort si vous voulez être républicains » du cinquième dialogue de *La philosophie dans le boudoir*. Après lecture de ce discours, suivi de fragments où l'on voit Sade prendre plusieurs fois part au débat public, s'engage un des moments clés de la discussion. Le quatuor se demande dans quelle mesure pourrait être réalisé le principe du plaisir comme fondement du lien social tel qu'appelé de ses vœux par Sade. La chose débouche non sur des réponses mais sur d'autres questions : la primauté de l'individu sur le collectif, la quantité de lois indispensable, le caractère inné ou non de la liberté elle-même et, curieusement, le paradoxe qu'il faille se résoudre à l'enseigner!

Devant tant de questions, plusieurs pourraient croire que *Matines : Sade au petit déjeuner* se dispense de proposer au spectateur des pistes de réponse aux interrogations formulées. C'est bien mal connaître le NTE auquel Sade inspire principalement deux faisceaux de réflexion. D'un côté, on tente de cerner les contours de Sade comme figure politique; d'autre part, on s'attache à définir la conception de la liberté défendue par l'auteur de *Juliette* afin de vérifier si elle coïncide avec celle qui prévaut à l'Espace Libre.

## De l'œuvre à l'homme

Au départ, le NTE fait mine de porter une fois de plus à la scène une œuvre connue du marquis de Sade. Cependant, cette impression se dissipe vite. Au bout du compte, moins de 20 p. 100 de la représentation est consacrée aux personnages de *La philosophie dans le boudoir* comparativement aux deux tiers qui reviennent aux comédiens, prénommés A, B, C et D dans le texte définitif de la pièce publiée en 2002 chez Dramaturges Éditeurs. Le voyeurisme est évité, puisque fornication il y a, en début, milieu et fin de spectacle, mais sur bande sonore seulement. Il s'agit de piquer la curiosité du public, mais succinctement et en le réveillant<sup>12</sup> pour le moins abruptement. En revanche, tous les autres discours de

Sade traitent plutôt de morale et de politique. Plus frappant encore en est le traitement radiophonique, qui cantonne la part imaginative de l'œuvre à une présence seconde, restreinte à l'oreille, tandis que le Chevalier, puis Sade en personne, viennent endosser en chair et en os les parties plus militantes. La progression se fait donc en douceur de l'œuvre à l'homme, c'est-à-dire ici aux idées dont il se fait le défenseur. Non sans que l'on en sache un peu plus sur un libertin notoire, mais surtout sur le contexte où il propose des changements politiques radicaux.

En effet, à l'Espace Libre, l'écrivain endosse à peine les habits romantiques dont il est communément affublé<sup>13</sup>. Hormis le lieu commun voulant qu'il ait été féministe avant l'heure et l'observation selon laquelle sadisme est passé dans la langue ordinaire, *Matines : Sade au petit déjeuner* – le décalage ironique du titre même en rend compte – évite de faire du marquis un héros. Cette comédie philosophique y parvient justement en s'attardant longuement au militant enclin à faire triompher ses idées, qu'il le fasse de la prison où il est confiné ou sur la place publique. Néanmoins, à l'instar du boudoir qui est laissé à notre imagination, ces lieux ne sont suggérés que par une allusion textuelle, une pose ou un détail de costume<sup>14</sup>, étroitement circonscrits par un halo lumineux. Ce faisant, tant la représentation que le texte se gardent de créer un mouvement marqué de sympathie ou d'antipathie envers le marquis. Ainsi, aucun pathos n'est attaché aux années de prison qu'il a subies; son adhésion aux idées révolutionnaires ne lui attire aucun éloge particulier; le fait qu'il ait pris le contre-pied de Rousseau ne lui vaut pas davantage de figurer au panthéon des rebelles illustres. À l'évidence, B (Robert Gravel) juge tout aussi suspect le culte de l'énergie, émanant de la cruauté naturelle à l'homme, vantée par le Chevalier, que la bonté sans nuance dont chacun serait porteur à la naissance<sup>15</sup>. Bref, homme de son époque, façonné par elle comme le sont les comédiens par la leur, Sade n'est pas montré comme un être d'exception. Il est plutôt dépeint comme un écrivain qui a su donner forme à des fantasmes, certes cruels, mais fondés en raison, ainsi que comme un citoyen qui s'est ingénié à fabriquer des utopies gouvernées par la même logique<sup>16</sup>.

En conséquence, la figure de Sade qui se dessine en creux est celle d'un fabricant d'utopie, d'autant plus dangereux que son désir de changement est profond. Même s'il n'a jamais détenu le pouvoir, le militant rejoint, dans son obstination, d'autres figures politiques dont le NTE s'est méfié, tels Mao, Staline et Hitler. À nouveau, B prend ses distances à l'égard de ceux qui veulent changer le monde :

Moi, je pense que des slogans de même – vous vous souvenez : « La vie privée est politique »? – ça traduit le désir ou, si l'on veut, l'utopie de tous les révolutionnaires, disons des militants de toutes les croyances et de tous les temps. Ils ne se contentent pas de vouloir changer les lois. Ils veulent changer le monde, les gens : les mentalités comme on entend dire souvent. Il y a là tout



un mythe de l'homme nouveau, régénéré par la foi... À un moment donné, les révolutionnaires se mettent à jouer aux pédagogues, ils se transforment en éducateurs... en instituteurs... immoraux! (M : 150)

## Discours politique et liberté artistique

Pareille propagande révolutionnaire, bourrée de promesses de bonheur, résonne cruellement aux oreilles d'un collectif, épris de liberté d'expression. De telles dérives ont du reste fait l'objet de mises en garde dans d'autres spectacles de la compagnie. En 1987, *Mao Tsé Toung ou Soirée de musique au consulat*, en 2002, *Transit, section n° 20* (Staline) et *Hitler* en 2003 se sont aussi attardés à des figures politiques décisives. Or, l'opus consacré au divin marquis établit formellement un lien avec deux des trois régimes politiques visés quand A commente l'idéal de Sade d'« un état de mouvement perpétuel qui le rapproche de l'insurrection nécessaire, dans laquelle il faut que le républicain tienne toujours le gouvernement dont il est membre » (M : 151). Jean-Pierre Ronfard s'exclame alors : « Oui, ça, c'est le principe même de la révolution permanente de Trotski ou de Mao Tsé-Tung » (M : 152). Or, la distance critique prise par le NTE face aux discours « révolutionnaires » remonte à la fondation même de la compagnie. Dès 1975, époque où il était de bon ton de faire du théâtre engagé, le Théâtre Expérimental avait résisté à véhiculer un message politique défini d'avance<sup>17</sup>, jugeant moins consensuel de bousculer les formes dramatiques toutes faites de son temps<sup>18</sup>. Cette résistance s'est encore accentuée lors de la scission qui a donné naissance au Théâtre Expérimental des Femmes. Rupture inévitable, explique Ronfard *a posteriori*, en raison du « caractère politique – ou du moins idéologique – qu'elle [Pol Pelletier] voulait attacher à l'acte théâtral » (Lévesque, 1993 : 137). Et il ajoute : « Il faut dire que les grilles marxistes et nationalistes des débuts des années soixante-dix commençaient à céder la place aux grilles féministes, et que par moments, ça chauffait. » (Lévesque, 1993 : 138)

Or si les révolutions politiques et la répercussion de l'histoire sur les individus ont toujours fasciné Jean-Pierre Ronfard, il a toujours tenu en suspicion le langage révolutionnaire – et plus largement les slogans politiques – dont les raccourcis de pensée lui déplaisent. Plus encore, c'est l'obligation des artistes de se plier à la logique discursive imposée par le nouveau régime que l'auteur dramatique conteste. Témoin la scène clé de sa pièce sur Mao où le grand timonier s'adresse ainsi à la foule : « Si nos écrivains et nos artistes veulent toucher les masses, il faut que leurs pensées et leurs sentiments changent, il faut qu'ils se rééduquent. » (Ronfard, 1987 : 213) Dans *Transit section n° 20*, le poète Maïakovski lui-même est sommé, au-delà de la tombe, d'admettre son aveuglement. Alors qu'il se vante d'avoir mis au point des armes qui ont permis le triomphe de la Révolution<sup>19</sup>, ses accusateurs croient plutôt que, ce faisant, il a préparé le terrain à la prise de pouvoir de Staline, qui, après coup, a imposé aux artistes un langage esthétique auquel ils devaient se

conformer. Le point culminant de cette dénonciation du lavage de cerveau mis au service de la réalisation de projets politiques déments est toutefois atteint dans *Hitler*. Avec une éloquente économie de moyens, la grandiloquence rhétorique des discours obsessionnels du Führer y est démontée par l'artifice d'un français germanisé « plein de consonnes et d'inversions farfelues » (Guay, 1996 : B8).

Au total, les spectacles du NTE proposés à l'Espace Libre sont loin d'être tendres envers les réformateurs de toutes tendances. Ils battent en brèche l'imposture voulant qu'il faille faire table rase du passé et abandonner les anciennes manières de faire et de penser au profit de l'ordre nouveau, censément libérateur. De plus, les libres penseurs théâtraux sonnent l'alarme aussitôt qu'un système souffre difficilement la critique ou cherche à contenir le débat dans des termes acceptables. Toute tentative d'embrigadement de l'expression soulève, semble-t-il, des haut-le-cœur dans cette troupe qui pratique l'autogestion, soumet les projets à la discussion collective et dont la liberté créatrice se base, au dire de Ronfard, sur « une idée naïve et profondément anarchiste : l'objet à créer développe ses propres structures comme l'escargot sa coquille » (Lévesque, 1993 : 110).

## Le choix des contraintes

D'autres aspects de la philosophie de Sade trouvent cependant grâce aux yeux des comédiens de *La philosophie dans le boudoir*. Ainsi, l'appel à la rationalité de Sade est entendu, y compris pour juger de l'ascendant des passions sur l'être humain. On l'applique derechef à la fiction du marquis. Les acteurs mettent ainsi à l'épreuve la vraisemblance des accouplements proposés dans les dialogues sadiens en tentant, non sans humour, de les exécuter. Plus concrètement, l'expérience prenait la forme d'un lazzi pimenté de commentaires « rationnels » et se terminait par B (Gravel) qui concluait : « Bref, ce n'est pas facile. » (*M* : 161) Belle façon de faire savoir au public qu'en dépit de leur caractère terriblement explicite, les dialogues de Sade gagnent à être considérés comme de la pure fiction<sup>20</sup>. La petite démonstration éclaire également la décision astucieuse prise par le collectif d'opter en faveur de la radio pour traduire l'univers sadien. Outre, comme le précise Ronfard dans son avant-propos, qu'elle « mobilise l'imagination plus que ne le fait l'image », la radio se pratique dans un studio sombre, qui rappelle la prédilection du marquis pour les lieux clos et difficiles d'accès<sup>21</sup>.

En outre, à l'instar de Dolmancé, la distribution de *La philosophie dans le boudoir* est loin d'être insensible au rôle crucial confié à l'imagination dans la sécrétion du plaisir. L'échange suivant semble le confirmer :

B

Ah! Ah! Ah! Seriez-vous donc de l'avis de Dolmancé lorsqu'il déclare dans le troisième dialogue, que l'imagination est l'aiguillon des plaisirs? Qu'elle est le mobile de tout...

C, *prolongeant sa rêverie*

« N'est-ce pas par elle que l'on jouit? N'est-ce pas d'elle que viennent les voluptés les plus piquantes?... »

A

On ne peut quand même pas oublier que Sade a passé une bonne partie de sa vie en prison, et qu'il n'a eu souvent que ce moyen-là, l'imagination, pour se défouler. Comme c'est un bonhomme que la sexualité intéresse, il est bien évident que, dans ce domaine, il aura beaucoup demandé à son imagination.

C

Est-ce qu'il faudrait envoyer tous nos chums en prison pour en faire de bons amants? (M : 149)

Être d'accord que l'imagination soit à l'origine de plaisirs plus prononcés, c'est une chose. Convenir de centrer le théâtre sur la recherche du plaisir en est une autre que le NTE partage avec Sade<sup>22</sup>. La recherche de volupté transpirait tout au long de ce spectacle, sans doute l'un des plus festifs de l'histoire de cette troupe qui en a tout de même produit un nombre considérable. Dans cette pièce, le plaisir, comme chez Sade, est multiforme. À y regarder de plus près, il s'avère néanmoins d'une nature plus rabelaisienne que cruelle, étant donné que les acteurs s'en tiennent aux trois fonctions primaires : parler, manger et baiser. De plus, comme souvent à l'Espace Libre, une dimension essentielle du ravissement naît du plaisir que l'acteur doit ressentir à jouer, lequel ne manque pas de se répercuter sur le spectateur qui en est témoin.

Sur ce point, le spectacle essaie de recréer précisément ce qui réunissait les libertins, c'est-à-dire une complicité à enfreindre des lois qui ne devraient pas l'être. Mentionnons quelques-unes des règles que cette production s'est amusée à pervertir. La plus importante consistait sûrement à faire pénétrer le spectateur dans l'intimité de la compagnie. En effet, le spectacle se donnait à l'étage, dans la salle de répétition assortie d'une cuisine, plutôt que dans la salle de spectacle. Deuxième interdit, *Matines : Sade au petit déjeuner* procurait un accès privilégié au processus de fabrication du spectacle et laissait, entre autres, deviner la recherche énorme qui l'avait entouré. L'illusion scénique était aussi mise à mal tant par les reprises que nécessitait l'enregistrement en cours qu'en raison des commentaires, passablement sceptiques, que tenaient les comédiens sur leur propre personnage ou celui d'un camarade. M<sup>me</sup> de Saint-Ange était particulièrement égratignée; on raillait les 90 orgasmes en 24 heures et les 10 000 amants – « Quelle endurance! » (M : 160) – dont elle se vante. Une autre règle bafouée, la plus amusante peut-être, est l'obligation de jouer à une heure décente! À sept heures et demie du matin, cela produisait une rencontre théâtrale illicite. Il y a en effet un je ne sais quoi d'intrusif et de très intime, à convier le public si tôt, ce qui était accentué par le partage d'une table imposé au spectateur... et celui

du panier de viennoiseries(!) avec ses voisins. En plus, le choc produit par la crudité des dialogues sadiens dans cet espace – imaginez une cinquantaine de personnes, entassées dans cette salle exiguë, un café à la main – achevait de créer un climat très irréel, d'une drôlerie irrésistible. La production tranchait indubitablement avec le respect des règles implicites, reconduites paresseusement dans tant de productions théâtrales.

Non seulement les plaisantins du NTE s'amusaient-ils à court-circuiter l'illusion théâtrale, mais ils se plaisaient à débattre la nécessité des lois pour la société aussi bien que la scène. Là encore, le texte glisse efficacement du politique au théâtral. C'est le sujet de la première intervention de Sade en personne, qui amorce sa harangue ainsi : « Je conviens qu'on ne peut pas faire autant de lois qu'il y a d'hommes; mais les lois peuvent être si douces, en si petit nombre, que tous les hommes, de quelque caractère qu'ils soient, puissent facilement s'y plier. » (*M* : 153) Autour de ces propos, les comédiens-citoyens passent des principes sur lesquels doivent reposer les lois à ceux qui les font, puis s'arrêtent à ceux qui en profitent, avant de convenir que la liberté n'existe jamais sans contraintes. C'est alors que Gravel énonce l'essentiel de ce qu'il retient tant de l'exemple sadien que de l'état actuel du monde : « Mais aujourd'hui, [...] les contraintes collectives [...] se multiplient, les individus dès leur naissance sont prisonniers d'une masse de choses. C'est comme si la liberté, ça n'était plus un état, une condition à défendre. Mais un idéal à rechercher, une ligne de conduite... ou même... une attitude. » (*M* : 158) Mais le dialogue ne s'arrête pas là :

D

Peut-être qu'il faudrait simplement changer de mot, ne plus parler de liberté mais de la possibilité de choisir.

A

Choisir ses contraintes?

D

Oui. Bien sûr! En fonction de ses valeurs. Liberté pour les loups, c'est celle de manger les moutons.

*Long temps de réflexion. (M : 158)*

C'est le dernier moment sérieux du spectacle, son véritable dénouement en quelque sorte, lequel est camouflé – comme c'est si souvent le cas au théâtre – par une fausse fin, d'ordinaire plus joyeuse. Sa signification importe donc considérablement, d'autant que celle-ci met en jeu la conception de la liberté qui semble guider le NTE. Il paraît en ressortir que l'équipe s'accorde avec Sade pour favoriser un petit nombre de lois, des lois douces surtout, ce que prouve *a contrario* l'exemple cruel des agneaux croqués sans autre forme de procès, auquel recourt D.

Plus significatif encore, paraît le rapport à la liberté : il s'agit, devant les inévitables contraintes de la vie en société, de ne pas abdiquer sa possibilité de choisir entre diverses *contraintes*. D'ailleurs, comme on ne sait pas de quelle type de contraintes parlent A, le mot paraît inviter le spectateur à le rattacher à la sphère politique. Mais il n'est pas interdit non plus de l'entendre comme une attitude – celle de choisir ses contraintes – également valable dans la sphère esthétique, vers laquelle nous entraîne la portée allégorique de la métaphore des moutons, ainsi que l'absence de précision quant aux circonstances et aux personnes que l'énoncé concerne. Comme il est connu qu'au NTE, le moindre projet fait appel à des contraintes judicieusement choisies afin de remettre en question au moins quelques-unes des règles de l'activité théâtrale, il ne paraît pas trop hasardeux de voir résumée dans ces quelques préceptes, empruntés à Sade pour les circonstances, la conception de la liberté qui règne dans cette troupe. L'attitude politique de douceur et de permissivité rejoint ici le projet esthétique d'une lucide adhésion à des contraintes endossées dans l'enthousiasme parce qu'essentiellles à la singularité de l'objet théâtral.

Quoi qu'on puisse penser de sa compréhension de l'univers sadien, il est difficile de nier que l'équipe menée par Gravel et Ronfard a approché Sade avec une liberté intellectuelle et une perspicacité formelle indéniables. Non seulement celle-ci a scruté sans complaisance cet auteur et ses écrits, mais elle a pu en rendre compte dans une comédie philosophique, qui actualisait et faisait entrevoir, tantôt avec humour, tantôt plus sérieusement, plusieurs des problèmes soulevés par l'auteur de *Justine*. Qui plus est, dans son exploration, la troupe installée à l'Espace Libre s'est située relativement à la conception de la liberté avancée par le marquis, indiquant la manière dont elle s'en distanciat de même que les points de jonction possibles avec une pensée et une époque complexes.

En somme, *Matines : Sade au petit déjeuner* apparaît comme une véritable tentative de théâtre citoyen, en ce sens que l'on y fait suffisamment confiance à l'intelligence du spectateur pour pratiquer une pédagogie du questionnement politique et esthétique qui rejette les réponses toutes faites. De plus, c'est une aventure – ce qui n'est pas négligeable non plus – où on n'a pas la naïveté de croire qu'il faille tout prendre ou tout rejeter de la figure qui a inspiré le spectacle. La liberté, on le sait, part rarement de l'admiration béate. Sade aurait pu difficilement désapprouver d'être abordé de la sorte. Après tout, sa Justine enjoint les captives tombées aux mains de moines libertins de ne pas leur résister. C'est inutile, prétend-elle, puisque, de toute façon, « [l]eur fantaisie brise toutes les lois » (Sade, 1969 : 122). C'est ce qui est arrivé, semble-t-il, à un certain marquis, longtemps après sa mort, au détour d'une caserne<sup>23</sup>.

## Notes

1. Succès tant critique que public, le spectacle a convaincu le NTE de se mettre à reprendre certaines de ses créations. La production a notamment été invitée au Festival de théâtre des Amériques en mai 1997. La même année, elle a fait l'objet d'une tournée en Belgique. Par conséquent, c'est l'une des rares productions du NTE à avoir quitté Montréal. Cela tient moins au manque d'ambition de la compagnie qu'aux recherches auxquelles la troupe s'est vouée presque exclusivement au tout début en se souciant assez peu de la diffusion de son travail.

2. Dans sa recension de *Matines* dans *Jeu*, Benoît Melançon voit dans « cette insistance didactique [...] le principal reproche que l'on doit [...] adresser » au spectacle. Néanmoins, il en commente longuement le fonctionnement : « Or les personnages de Gravel et Ronfard sont répartis comme chez Sade : ceux qui savent (Dolmancé, madame de Saint-Ange, le chevalier de Mirvel; Gravel, Proulx, Ronfard), celle qui doit apprendre (Eugénie; Bisson), les adjuvants (Augustin; le régisseur interprété par Daniel Ross). » (Melançon, 1996 : 165)

3. Toutes les citations de la pièce *Marines : Sade au petit déjeuner* seront désormais désignées par le sigle *M*, suivi de la page, entre parenthèses.

4. La chose a aussi été relevée dans *Jeu* : « Pour 8 \$, une double nourriture, pour l'esprit et pour le ventre : qu'exiger de plus ? » (Melançon, 1996 : 163)

5. Cette mise en perspective n'était pas lassante puisqu'elle était théâtralisée. Benoît Melançon perçoit très justement que Jean-Pierre Ronfard était le « dépositaire des connaissances historiques (sur Rousseau, sur 1789, sur la définition du philosophe au Siècle des lumières) et objet de sarcasme muet pour ses acolytes : perdu dans son exégèse, caricaturant le discours savant, il était insensible le pauvre, aux étirements de Danielle Proulx et aux entrebâillements de sa robe. » (Melançon, 1996 : 165)

6. En outre, les acteurs se risquent à la découverte de soi, de leur propre subjectivité, par le biais de Sade. Benoît Melançon le signale au sujet de Danielle Proulx, dont il rappelle l'appartenance à la très militante Organisation Ô, pour laquelle elle a participé à plusieurs spectacles féministes. Cela donne une portée supplémentaire aux réflexions de son personnage sur Sade et le féminisme « au moyen d'une amusante mise en abyme autobiographique (dans une pièce qui était elle-même une mise en abyme) » (Melançon, 1996 : 165). De son côté, Louis Patrick Leroux a montré dans son article « Jean-Pierre Ronfard en autoreprésentation » à quel point l'auteur et metteur en scène penchait vers l'autofiction. Selon Leroux, non seulement Ronfard a-t-il multiplié « les procédés apparentés au théâtre autobiographique » dans ses spectacles, mais ces *alter ego* « finissent presque tous par converger vers la figure principale du "créateur intellectuel en action" » (Leroux, 2004 : 55). Ces exemples évoqués, il devient clair que l'enquête sur Sade à laquelle le spectateur assiste s'ancre partiellement dans l'autobiographie, ce qui confère au jeu des acteurs une épaisseur supplémentaire. Toutefois, le tout ne verse pas dans un exhibitionnisme *incontrôlé*, étant donné la propension de la forme théâtrale, lorsque habilement maniée, à constamment brouiller ce qui relève de la vie privée des artistes et de la fiction.

7. Même s'il s'agit d'une œuvre élaborée conjointement par Robert Gravel et Jean-Pierre Ronfard, c'est ce dernier qui la signe, comme il l'explique en toutes lettres à la page 123 : « Comme à notre habitude lorsque nous travaillions ensemble, c'est moi qui ai écrit les dialogues. »
8. Le Brun insiste en outre sur le fait que Sade fut « le seul à penser l'universel à partir de ce qui l'en différencie [...] en introduisant, avec sa singularité physique et la notion d'Unique qui en découle, la perspective du corps aussi bien à l'origine de la pensée qu'à l'horizon de toute morale » (Le Brun, 1986 : II).
9. Étrange singularité qui fait en sorte qu'un metteur en scène songe à cet acteur ou à cette actrice – et pas à un ou une autre – pour imprimer sa marque, souvent sur une multitude de personnages.
10. À C qui s'amuse du mélange d'érotisme, de morale, de politique, de philosophie et de mathématique réunis dans *La philosophie dans le boudoir*, A rétorque : « Ça, c'est l'époque qui le veut. Le 18<sup>e</sup> siècle en France, bon d'accord, c'est la révolution de 1789, mais c'est aussi le goût de la science, la diffusion de la grande encyclopédie de D'Alembert et Diderot, les œuvres de Buffon, Lamarck, Lavoisier... et puis aussi, l'institution du système métrique, qui date de 1795, l'année de la publication du livre. » (M : 159)
11. Selon Maurice Blanchot, les deux choses vont de pair dans la logique révolutionnaire à laquelle le marquis souscrit : « Pour Sade, l'insurrection doit être aussi bien celle des mœurs que celle des idées; elle doit atteindre tout l'homme et le tout de l'homme. » (Blanchot, 1986 : 87)
12. Le premier titre du spectacle le corrobore : *Matines*, comme dans « Sonnez les matines! ».
13. Michel Brix souligne le travail accompli à cet égard par les Surréalistes : « L'ombre de Sade devra ainsi patienter près d'un siècle pour passer de l'enfer au paradis. » (2003 : 129) Il poursuit dans cette veine : « Breton et les siens présentent ainsi au XX<sup>e</sup> siècle le marquis comme un objet de vénération, et les romans sadiens abandonnent les dépôts plus ou moins clandestins réservés aux curiosa pour gagner le panthéon des œuvres majeures de la littérature française » (2003 : 133).
14. La didascalie suivante en donne un exemple : « Il avait eu le temps de ceindre autour de son coup un foulard à la Robespierre, et de placer une mouche sur sa joue. » (M : 152)
15. Selon Norbert Sclippa (2000 : 30), Sade admirait Rousseau. Un critique universitaire a aussi déjà écrit qu'il en était un « disciple assassin ».
16. Ce rapport nuancé à Sade rappelle l'ambivalence d'un Blanchot à son endroit. Ce dernier soutenait du même souffle qu'il fallait tenir sa pensée pour sérieuse tout en y allant du bémol suivant : « Nous ne disons pas que cette pensée soit viable. » (Blanchot, 1986 : 66)
17. Le NTE n'en a pas renoncé pour autant à intégrer une réflexion politique dans plusieurs de ses spectacles, particulièrement ces dernières années alors que fort peu de créateurs s'intéressaient au facteur politique. Par contre, Ronfard a toujours refusé de dicter au spectateur ce qu'il doit penser au point de signer en 1979, dans *Jeu*, une dénonciation du théâtre à cause, intitulée on ne peut plus clairement « Contre le théâtre pour ».
18. Dans les entretiens qu'il a accordés au journaliste Robert Lévesque, Jean-Pierre Ronfard se souvient d'en avoir pris conscience lors d'une foire culturelle à Chicoutimi en 1972 : « Je suis allé voir ces créations collectives. J'ai alors constaté combien ces pièces étaient absolument uniformes :

les mots, l'arrivée des comédiens sur la scène, le rapport avec le public, l'éclairage, c'était toujours la même chose. Il n'y avait plus aucune originalité. On aboutissait à un objet totalement convenu. Très vite, en deux ou trois ans, la création collective avait créé son propre conformisme. » (Lévesque, 1993 : 118)

19. Cette pièce présente un dialogue imaginaire du poète avec François Côté, un jeune Québécois. Maïakovski s'y vante d'avoir travaillé au triomphe de la Révolution : « Un slogan est une pensée muée en arme! J'ai fourni aux ouvriers, paysans et soldats des armes pour se battre et vaincre la contre-révolution. » À quoi Côté réplique vertement : « Laquelle? Celle de Kerenski? Celle des armées blanches de Kornilov et de Denikine? Ou bien cette autre contre-révolution, bien plus perverse et plus profonde, celle que Staline dirigea à son propre profit avec une bande de tueurs à sa botte et qui fit des millions de victimes... » (Martin et Ronfard, 2002 : 69) Plus tard, revenue elle aussi du royaume des morts, Anne Frank s'en prend tout aussi durement au chantre de la révolution, engagement qu'elle dénonce de la sorte : « Vous avez mené le peuple à accepter la dictature. » (p. 71)

20. C'est signalé une fois de plus à la fin de la pièce quand l'équipe discute à nouveau de la vraisemblance des statistiques transmises par Sade au sujet de ses personnages. À nouveau, D traduit l'opinion générale quand elle lance : « Disons qu'on est dans le domaine du pur fantasme. » (M : 161)

21. Béatrice Didier s'est beaucoup intéressée à cet aspect de l'œuvre de Sade, entre autres dans « Le château intérieur », le deuxième chapitre de son *Sade*. Mais elle a aussi bien mis en relief à quel point la fascination pour ces écrits tient à l'univers carcéral d'où nous parle l'écrivain et parce que « l'érotisme ne s'y manifeste qu'en tant qu'aspect de la réalité claustrale » (Didier, 1976 : 7).

22. Car si Jean-Marie Goulemot souligne, lors de son introduction aux *Infortunes de la vertu* que dans cette œuvre, « Sade affirme la toute-puissance de l'instinct sexuel » (Sade, 1969 : 25), en le paraphrasant, on pourrait dire que, chez Ronfard et ses complices, c'est la toute-puissance du plaisir théâtral du spectateur qui est revendiquée comme loi suprême.

23. Espace Libre, où ont été aménagés la salle de spectacle et les bureaux du NTE, était à l'origine une caserne de pompiers, ce qui lui vaut encore aujourd'hui le surnom de « caserne » de la part de plusieurs amateurs de théâtre.

## Bibliographie

BLANCHOT, Maurice (1986), *Sade et Restif de la Bretonne*, Bruxelles, Éditions Complexe.

BOUTOUTE, Éric (1999), *Sade et les figures du baroque*, Paris, L'Harmattan.

BRIX, Michel (2003), *Sade et les félons*, Jaignes, La Chasse au Snark.

DIDIER, Béatrice (1976), *Sade*, Paris, Denoël/Gonthier.

GUAY, Hervé (1996), « La philosophie dans la caserne », *Le Devoir*, 5 juin, p. B8.

GUAY, Hervé (2000), « Un grand ménage radical », *Le Devoir*, 3 février, p. B8.



- GUAY, Hervé (2001), « Hitler démonté », *Le Devoir*, 8 février, p. B7.
- LE BRUN, Annie (1986), *Soudain, un bloc d'abîme*, Sade, Paris, Gallimard.
- LE ROUX, Louis Patrick (2004), « Jean-Pierre Ronfard en autoreprésentation », *L'Annuaire théâtral*, n° 35 (printemps), p. 55-72.
- LÉVESQUE, Robert (1993), *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard* suivis de *La leçon de musique 1644*, Montréal, Liber.
- MARTIN, Alexis, et Jean-Pierre RONFARD (2002), *Transit section n° 20* suivi de *Hitler*, Montréal, Boréal.
- MELANÇON, Benoît (1996), « Matines : Sade au petit déjeuner », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 81, p. 163-166.
- RONFARD, Jean-Pierre (1979), « Contre le théâtre pour », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 12, p. 248-253.
- RONFARD, Jean-Pierre (1987), *Mao Tse Toung ou Soirée de musique au consulat*, revue *Dérives*, n° 55-56, p. 185-225.
- RONFARD, Jean-Pierre (2002), *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. II.
- SADE, Donatien Alphonse François de (1969), *Les infortunes de la vertu*, Paris, Garnier-Flammarion.
- SADE, Donatien Alphonse François de (1976), *La philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux*, Paris, Gallimard.
- SCLIPPA, Norbert (2000), *Le jeu de la sphinge. Sade, et la philosophie des Lumières*, New York, Peter Lang.